



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Z nurtem kaskady : "Nad Aarą" Jerzego Żuławskiego

**Author:** Joanna Dembińska-Pawelec

**Citation style:** Dembińska-Pawelec Joanna. (2013). Z nurtem kaskady : "Nad Aarą" Jerzego Żuławskiego. W: M. Jochemczyk, M. Piotrowiak (red.), "Urzeczenie : locje literatury i wyobraźni" (S. 99-114). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Dembińska-Pawelec

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Z nurtem kaskady *Nad Aarą Jerzego Żuławskiego*

Czasem wieczorem rozszumią się jodły,  
ciemny bór zabrzmi i do życia wstanie;  
fale strumienia, jakby wtór mu wiodły,  
z głębi srebrzyste wyżałą płkanie<sup>1</sup>.

Od kilku lat mieszkam na ulicy Kaskady, na niewielkim wzniesieniu nieopodal lasu, skąd roztacza się piękny widok na pobliskie wzgórza z polami, porozrzucanymi domami i ogrodami. Zimą krajobraz przykryty jest białą warstwą śniegu. Kiedy zbliża się przedwiośnie i z pobliskich pól zaczynają topnieć śniegi nasza ulica zamienia się w rwący potok, do którego spływają kaskady wody. Myślę wtedy o kaskadach, na które patrzył Jerzy Żuławski. Musiały być intrygujące i zachwycające, skoro zainspirowały go do stworzenia lirycznego gatunku, któremu nadał nazwę *kaskada*.

Jerzy Żuławski był doktorem filozofii, poetą, uznanym twórcą dramatów młodopolskich, powieściopisarzem, autorem *Trylogii księżycowej*, zawierającej słynną powieść z dziedziny fantastyki naukowej *Na srebrnym globie*. *Rękopis z Księżyca*. Był także cenionym krytykiem literackim i eseistą. Jego głośne szkice, wyrastające z przemyśleń nad twórczością Przybyszewskiego: *Znaczenie symbolizmu w sztuce* i *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, podejmowały najbardziej wówczas aktualne zagadnienia estetyki i literatury. Do dzisiaj pozostają świadectwem błyskotliwej umysłowości Żuławskiego, przenikliwej myślowo i otwartej na dokonujące się przemiany kulturowe.

---

<sup>1</sup> J. Żuławski: *Stary młyn*. W: Idem: *Wiersze*. Wybór i wstęp A.Z. Makowiecki. Warszawa 1982, s. 185.

Oprócz zainteresowań literackich pasją Żuławskiego był świat tatrzańskiej natury i góralskiej obyczajowości. Urodził się w 1874 roku w Lipowcu, dzieciństwo spędził w majątku w Młynnem nieopodal Limanowej. Studiował nauki ścisłe w Zurychu, potem filozofię w Bernie, gdzie obronił doktorat na podstawie dysertacji o problemie przyczynowości w ujęciu Spinozy. Po powrocie zamieszkał w Jaśle, potem Krakowie, by ostatecznie osiaść w Zakopanem na pięć lat przed przedwczesną śmiercią. Zmarł jako legionista w czasie I wojny światowej. Żuławski był taternikiem i współzałożycielem Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. Wielokrotnie brał udział w akcjach niosących pomoc zagrożonym turystom. Współpracował z czasopismem „Zakopane”, w którym zamieszczał felietony, artykuły i recenzje teatralne.

Jeszcze gdy mieszkał w Krakowie, związał się Żuławski ze środowiskiem tamtejszej bohemy artystycznej, z Kasprzowiczem, Przybylszewskim, Tetmajerem, z Rydlem. Współpracował z „Życiem” krakowskim i „Młodością”, był redaktorem miesięcznika „Krytyka”. Kiedy w 1910 roku na stałe zamieszkał w Zakopanem, w jego willi „Łada” pośród wielu literatów i pisarzy gościli zarówno Kasprzowicz, jak i Tetmajer, ale też Witkacy oraz Staff.

Żuławski był także człowiekiem rozmiłowanym w podróżach. Wyjeżdżał do Niemiec, Szwajcarii, Francji i Włoch. Interesujące są jego szkice opowiadające o Avignon, Arles, Rzymie czy Capri. Jednak w niezrównany sposób potrafił opisywać swoje wysokogórskie wyprawy na szlakach Alp, na przykład na szczyt Foulhornu z miejscowości Iseltwald nad Jeziorem Brienskim czy przełęcz Gemmi prowadzącą do doliny Rodanu. Przemierzając górskie szlaki i opisując szczegóły wyprawy — strome nachylenia, trudne przejścia, zdradliwe podłoża czy miejsca odpoczynku i schronisk — Żuławski notował także dostrzegane zjawiska przyrody: wyłaniające się kolejno szczyty, przemierzane polany, mijane jeziora. W tej niemal filmowo ujętej panoramie górskiej natury szczególne miejsce zajmował widok potoków, strumieni i wodospadów szumiących w stromych rozpadlinach zboczy. W swoich szkicach reportażowych notował m.in.:

Gościniec zatacza tu liczne serpentyny; ja szedłem ścieżką tuż nad brzegiem w bujnych wodospadach z hukiem skaczącej Kandery. [...] Jesienny, górski chłód zalatywał od spienionego strumienia<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> J. Żuławski: *Na Gemmi jesienią*. W: Idem: *Eseje*. Wybór J. Żuławski. Wstęp J. Kreczmar. Warszawa 1960, s. 192—193.

Nad białymi Alpami tysiące wyiskrzonych gwiazd błyszczały, w niezmierzonej ciszy słysząc tylko było głuchy łoskot skaczących gdzieś w dole ze skał potoków<sup>3</sup>.

Jednak w opisywanym przez Żuławskiego krajobrazie górskiej natury szczególnie wyjątkowym zjawiskiem była kaskada:

[...] łupkiem czerniła się cała piramida Faulhornu, widna już stąd od szczytu do podstawy. Potok, od stóp Schwabhornu płynący, zbiera z niej wody, rzucające się w niego szeregiem kaskad z prostopadłej ściany łupkowej, na przestrzeni blisko trzech kilometrów nad doliną wyciągniętej. I doprawdy jest to jeden z najciekawszych [...] widoków<sup>4</sup>.

[...] pochyłość opadała tu bezpośrednio ku wyrwie w północnej grani i kończyła się nad przepaścią, w którą spod śniegów potok rzucał się spienioną kaskadą<sup>5</sup>.

[...] pod olśniewająco srebrnymi śniegami wisiał jak chmura nad czarną gardzielą wąwozu olbrzymi modroszary lodowiec. Jedna jego odnoga, jak wąż błyszczący, schodziła niżej, spadając kaskadą nieprawdopodobnie błękitnych, spiętrzonych kłów lodowych aż w samą zieloną Grindelwaldzką Dolinę<sup>6</sup>.

Czy wielokrotnie oglądany przez Żuławskiego widok stopniowo spadającej po stromym zboczu górskiej kaskady stał się inspiracją do stworzenia lirycznej formy *kaskady*? Mnie osobiście wydaje się to bardzo prawdopodobne.

Jerzy Żuławski debiutował w 1895 roku tomem wierszy zatytułowanym *Na strunach duszy*. W 1897 roku ukazał się drugi tom poety, *Intermezzo*, w którym zawarł cykl dziewięciu utworów, o identycznej, niespotykanej dotąd formie poetyckiej, objętych wspólnym tytułem — Z „Kaskad”.

Ze względu na przynależność pokoleniową Kazimierz Wyka zaliczał Żuławskiego, m.in. z Wacławem Berentem, Tadeuszem Micińskim, Władysławem Orkanem, Bolesławem Leśmianem i Leopoldem Staffem, do drugiej formacji pisarzy modernistycznych, którzy przejawiali już nieco zdystansowane podejście do dorobku wielkich, młodopolskich poprzedników — Jana Kasprówicza, Zenona Przesmyckiego, Kazimierza Tetmajera czy Stanisława Przybyszewskie-

<sup>3</sup> J. Żuławski: *Dwa dni w Alpach*. W: Idem: *Eseje...*, s. 182.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 177—178 (wyróżn. — J.D.P.).

<sup>5</sup> Ibidem, s. 185 (wyróżn. — J.D.P.).

<sup>6</sup> Ibidem, s. 189 (wyróżn. — J.D.P.).

go<sup>7</sup>. W tej konstelacji nazwisk Jerzy Żuławski zachowywał swoją intelektualną odrębność. Przez krytyków i historyków literatury postrzegany był jako indywidualność odmienna, dokonująca własnych wyborów twórczych. Andrzej Z. Makowiecki zwracał uwagę, że brak w wierszach Żuławskiego „typowego dla Młodej Polski sposobu sugestii psychicznej”<sup>8</sup>. Badacz podkreślał także „nieobecność lub bardzo rzadkie użycie tych sposobów wypowiedzi, które zwykło się określać mianem symbolistycznych”<sup>9</sup>. Inaczej też postrzegał autor *Stancy o pieśni* rolę poetyckiego natchnienia. Wbrew bowiem młodopolskim aksjomatom to nie głosem transmigrującej duszy, lecz intelektowi przyznawał prawo rozumowego poznania. Jak zauważał Makowiecki, „specyficzny racjonalizm Żuławskiego wikał go w konflikt z transcendentną poetyką modernizmu”<sup>10</sup>.

Odmienność spojrzenia na sztukę, widoczna w dziele Żuławskiego, była w znaczącej mierze wynikiem filozoficznego wykształcenia poety. Rozległe horyzonty wiedzy, analityczność myślenia, intelektualizm wpływały na kształt jego twórczości poetyckiej i sprawiały, że odbiegała ona od modelu młodopolskiego. Od początku zwracali na to uwagę badacze literatury. Bronisław Chlebowski w 1918 roku w *Dziejach literatury pięknej w Polsce* pisał, że Żuławski

bogatą umysłowością, obejmującą rozległą sferę zainteresowań ducha filozoficznych, dziejowych, krępuje tkwiącego w nim artystę, zaprzegając go na posługi swego intelektualizmu. Przejęty jest Spinozą, w którym uwielbia mistrza ścisłości rozumowania, geometrii myśli<sup>11</sup>.

Wypowiadając się na temat zbiorów wierszy Żuławskiego, Chlebowski przekonywał:

[...] podkład dyalektyczny góruje nad wyrazem uczuciowym duszy, łatwość słowa, podsycanego przez zasoby wiedzy, uwalnia poetę od pracy wewnętrznej sięgania do głębin ducha. Liryka staje się obrazowym wykładem metafizyki panteistycznej<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> K. Wyka: *Młoda Polska*. T. 1. Kraków 1987, s. 62.

<sup>8</sup> A.Z. Makowiecki: *Wstęp*. W: J. Żuławski: *Wiersze*. Wybór i wstęp A.Z. Makowiecki. Warszawa 1982, s. 11.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>11</sup> B. Chlebowski: *Poezyja polska po r. 1863*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 1. Oprac. S. Tarnowski i inni. Kraków 1918, s. 556—557.

<sup>12</sup> Ibidem.

Równie wyraźnie rygorom umysłowym w liryce Żuławskiego, rzekomo ograniczającym jego twórczą inwencję, przeciwstawiał się Jan Lorentowicz, który w jednej z recenzji krytycznie zauważał, że poeta „toczy wciąż bohaterską walkę z formą, tłumi liryczne dźwięki duszy i wpada w sieć — retoryki”<sup>13</sup>.

W drugim wydaniu *Dziejów literatury pięknej w Polsce* Aleksander Brückner, również podkreślał filozoficzne wykształcenie Żuławskiego, które miało wpływać na kształt jego liryki. Przedstawiając sylwetkę poety, notował:

Znakomitą kulturę umysłową posiadał filozof poeta, wielbiciel Spinozy, krakowianin Jerzy Żuławski. [...] Lirykom jego wadziła zbytnia refleksyjność [...]. Był intelektualistą jeszcze wyłącznie niż Asnyk, a przecież nie brak u niego tonów zmysłowych, silnych, namiętnych. O zaciekawieniach szerokich, sięgał do czasów pierwotnych, do *Biblij*, a jego Przekłady z *Biblij* (1905), raczej transkrypcje niż przekłady, należały do cenniejszych jego prac<sup>14</sup>.

Brückner zwracał także uwagę na poetycką formę wierszy Żuławskiego, pisząc, że „wyróżniał się łatwością formy, wytwornością wyrazu obok dobitności, a nieraz i bujną pomysłowością”<sup>15</sup>. Dbłość bowiem o artystyczny kształt sztuki słowa była jednym z najważniejszych zagadnień w estetycznych zapatrywaniach autora *Intermezza*.

Żuławski, jako syn uczestnika powstania styczniowego, pozostawał przede wszystkim spadkobiercą tradycji romantycznej, obywatelskiej<sup>16</sup>, poetą zapatrzonym w dzieło Słowackiego, o czym świadczą liczne wiersze, motta, cytaty, a także szkice poświęcone tematyce *Króla-Ducha*. Podlegając romantycznym wpływom, był jednocześnie świadomym i wiernym twórcą oddanym ideom parnasistowskim. Swoje przemyślenia na temat twórczości artystycznej oraz idei piękna zawarł w kilku próbach filozoficznych, m.in. w *Listach o sztuce* oraz dialogu *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie*. W jego pojęciu pierwszym warunkiem doskonałego tworzenia artystycznego było odczucie piękna, o czym pisał następująco:

<sup>13</sup> Cyt. za: J. Kreczmar: *Wstęp*. W: J. Żuławski: *Eseje...*, s. 8.

<sup>14</sup> A. Brückner: *Poezja nowa 1864—1935*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 2. Kraków 1936, s. 232.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> O wpływie tradycji romantycznej na lirykę Żuławskiego pisze J. Szurek: „My powstaniem i żyć będziemy”. *Pierwiastki narodowe i patriotyczne w poezji Jerzego Żuławskiego*. W: *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Red. E. Łoch. Lublin 1986, s. 176—193.

Odczuwając piękno lub, jak ja bym powiedział, tworząc w sobie piękno, stwarzamy cały nowy świat w sobie! [...] Czuć piękno — to tworzyć!<sup>17</sup>.

To kreacjonistyczne podejście do sztuki, typowe dla wczesnej fazy modernizmu, w konsekwencji prowadziło do nadania jej wytworom znamion świętości. Twórczość artystyczną, postrzeganą jako tworzenie autonomicznego świata, ujmował Żuławski, podobnie jak Stanisław Przybyszewski<sup>18</sup>, na wzór boskiego aktu stwarzania. W tym sakralnie pojmowanym procesie artysta stawał się równy Bogu. W *Na dachu obserwatorium* możemy przeczytać:

Piękno to tworzenie doskonałe. A tworzenie doskonałe polega na samodzielnym, niemal nieświadomym ujęciu różnych pierwiastków w jedność absolutną — naraz, jakby w błyskawicy, którą oświetlone staje przed nami to, czego jeszcze nie było, i mówi do nas o tym, czegośmy jeszcze nie wiedzieli. Ilekroć tak tworzymy, doznajemy wrażenia piękna, a rzecz, która nas do takiego tworzenia pobudziła, nazywamy piękną. Boję się zawrotnych wyżyn metafizyki, ale gdy myślę o tym, zdaje mi się, że odczuwając piękno, czynimy to, co Bóg: tworzymy świat — i to tak, jak On to czynił...<sup>19</sup>.

Twórczy gest artysty był w tym ujęciu powtórzeniem boskiego aktu powołania świata. W przekonaniu Żuławskiego, zarówno w przypadku poety, jak i Boga, źródłowym doznaniem i siłą kreacyjną kieruje poczucie piękna. Tylko ono bowiem gwarantuje prawdziwie doskonały efekt pracy stworzenia.

W filozoficznym *Dialogu o pięknie*, napisanym na wzór rozpraw Platona, Żuławski w dialektycznej konfrontacji rozmówców zderzał dwa spojrzenia na istotę piękna. Jeden z rozmówców definiował je, mówiąc, że jest to „określona forma, wyrażająca znacznie więcej, niż zmysły w niej postrzegają”<sup>20</sup>. W słowach tych dostrzec można, jak ważną rolę w swoich poglądach na sztukę przyznawał Żuławski formie artystycznej. W dalszej części dialogu nadawał jej wręcz symboliczny wymiar hieroglifu:

<sup>17</sup> J. Żuławski: *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie*. W: Idem: *Prolegomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902, s. 60.

<sup>18</sup> Pisała na ten temat M. Podraza-Kwiatkowska: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*. W: Eadem: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 289—308.

<sup>19</sup> J. Żuławski: *Na dachu obserwatorium. Dialog o pięknie...*, s. 60.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 59.

Artysta stwarza w swoim duchu świat nowy i zamyka go w hieroglifie, który się dziełem sztuki nazywa. A hieroglif ten dla tych, co hieroglify czytać umieją, staje się pobudką do stworzenia świata nowego, mniej lub więcej podobnego temu, który artysta stworzył w sobie...<sup>21</sup>.

Dzieło sztuki zakłęte w formę hieroglifu stawalo się tajemniczym znakiem powołanym do przenoszenia znaczeń, a zarazem przestrzenią porozumienia między autorem i czytelnikiem. Jego sakralna moc pozwalała na inicjowanie kreacyjnych zdolności do powoływania nowych światów. Jednak, jak zaznacza Żuławski, tylko ci, „co hieroglify czytać umieją”, będą mogli dostrzec w nich „znacznie więcej, niż zmysły w nich postrzegają”. Hieroglificznie pojęta forma dzieła sztuki daje też artyście władzę wpływania na odbiorców. W *Listach o sztuce* tłumaczy to Żuławski następująco:

Człowiek spostrzegł, że utrwalając swe rozważania w pewnej względnie prostej formie, może je w ten sposób ludziom narzucać i wynalazł przez to nowy sposób porozumiewania się, a nawet więcej: sposób władania nad duszami swych bliźnich<sup>22</sup>.

Wielkie marzenie artystów: posiadanie władzy nad duszami, w ujęciu Żuławskiego uwarunkowane było formą artystyczną, w której zawierała się tajemnicza i sakralna moc hieroglifu. Dzięki niej ujawniała się zdolność kształtowania literackiej kreacji, ale także możliwość wpływania na umysły czytelników.

Filozoficzny namysł nad istotą formy artystycznej w dziele literackim towarzyszył Żuławskiemu w jego parnasistowskich poszukiwaniach doskonałego wyrazu w liryce. Jego ulubioną i najczęściej stosowaną formą poetycką pozostawał sonet, w którego tworzeniu osiągał mistrzostwo. Powszechnie sonet uchodzi za najbardziej intelektualną formę, wymagającą największej precyzji w wyrażaniu myśli. I właśnie wewnętrzny porządek czternastu wersów stał się wyjątkowo inspirujący dla autora cyklu zatytułowanego *Sonet młode*. Jan Łoś w swoim kompendium *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* odnotowywał ponadto obecność niezwykle rzadko występującego gatunku, pisząc, że Żuławski „szuka efektów muzycznych w powtarzaniu wierszy według pantum”<sup>23</sup>. Trzeba tu wspomnieć także o występujących w liryce autora *Stancy o pieśni* wierszach,

<sup>21</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>22</sup> J. Żuławski: *Listy o sztuce*. W: Idem: *Eseje...*, s. 284.

<sup>23</sup> J. Łoś: *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa 1920, s. 344.



których budowa opiera się na formie ronda. Oba precyzyjnie skodyfikowane rodzaje utworów o sekwencyjnie powracających wersach należą do najbardziej wyrafinowanych i artystowskich form lirycznych. Obok pantum wymieniał także Łoś nowatorsko na owe czasy zbudowane wiersze wolne. Nie umknęła uwagi temu wybitnemu znawcy wiersza stworzona przez Żuławskiego *kaskada*; jak pisze Łoś, „wymyślona przez niego forma stała”<sup>24</sup>. W *Wierszach polskich* poświęcił jej badacz analityczny fragment, w którym wyrażał się o niej z dużym zainteresowaniem i wyraźną aprobatą. Co prawda, Maria Grzędzielska w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” napisała: „Trzeba jednak powiedzieć, że jak na zakres książki Łoś potraktował kaskadę zbyt poważnie”<sup>25</sup>. Ale przyjdzie mi się z tym zdaniem nie zgodzić.

Wystarczy przypomnieć, że w okresie niewygaśniętych jeszcze wpływów parnasizmu dwudziestotrzyletni wówczas Żuławski, student filozofii, autor debiutanckiego tomiku wierszy, zaproponował w kolejnej swej publikacji własną, precyzyjnie przemyślaną formę liryczną, interesującą i wyrafinowaną. Po doświadczeniach z sonetem, pantum i rondem kaskada wydaje się kolejnym stopniem poetyckiego wtajemniczenia, artystycznym dążeniem do doskonałości, samodzielnym, twórczym wyzwaniem w imię „sztuki dla sztuki”.

Cykl dziewięciu utworów w tomie *Intermezzo*, objętych wspólną nazwą Z „*Kaskad*”, zawiera wiersze o różnej tematyce — metafizycznej (*Bóg*; *Fałszywe proroki*; *Sen wigilijny w lesie*), egzystencjalnej (*W jesieni*) i metapoetyckiej (*Do pieśni*; *Wieczorem*; *Nad Aarą*). Czwarta kaskada zatytułowana „*Królewski syn pieśni*” dedykowana jest *Cieniom piewcy „Króla-Ducha”*. Ostatni z zamieszczonych w cyklu wierszy ma charakter autotematyczny i nosi tytuł „*Kaskada*”. Zacytuję go w całości:

Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada,  
leci, jak srebrne piany górskich wód!  
Pierwszym taktem zmieszanym, niby nimfa błada,  
tajemnice wydarte głębinom opowiada, —  
lub płacze, jakby sylfów ród

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> M. Grzędzielska: *Kaskada*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1964, z. 2, s. 152. Wzmiankę na temat *kaskady* podaje także: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 215. Z przykrością trzeba odnotować, że obszerny, zawierający 616 haseł, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* pod red. G. Gazdy i S. Tynieckiej-Makowskiej (Kraków 2006) nie zamieścił informacji na temat *kaskady*.

kropli siostrzanej jednej żalujący,  
obłąkanej, zwiedzionej, odbitej od stada,  
straconej i mrącej...

Pieśnią z wichrowych wyśpiewaną nut,  
która z jodeł szczytami nad strumieniem gada,  
zwrotka druga zaszumi — i z hukiem upada  
zwalonych burzą kłód.

Trzecia — już się nie skarży, lecz do snu się składa,  
jak smutna, ścięta tchem zimowym w lód  
kaskada<sup>26</sup>.

W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego z 1855 roku możemy przeczytać, że słowo „kaskada” zapożyczone zostało z języka francuskiego i oznacza „spadek wody, wodospad”<sup>27</sup>. *Słownik języka polskiego* z 1902 roku dodaje, że kaskada to „mały wodospad (często sztuczny), wodospad, katarakta”<sup>28</sup>. Warto wspomnieć, że górskimi kaskadami zachwycali się nasi romantycy, Mickiewicz oraz Słowacki, i chętnie umieszczali ich opisy w utworach poetyckich.

Zaproponowana przez Żuławskiego liryczna forma *kaskady* ma budowę trójdzielną. Maria Grzędzielska dostrzega w jej układzie kompozycyjnym dalekie nawiązanie do ronda lub rondela<sup>29</sup>, jednak jej budowa formalna znacznie odbiega od wypracowanego w tych długowiecznych formach klasycznego i metrycznego uporządkowania. *Kaskada* stanowi propozycję nowatorską i niepowtarzalną w swym zamyśle. Składa się z trzech części, z trzech strof o odmiennej budowie i różnej liczbie wersów. Pierwsza strofa jest 8-wersowa, druga — 4-wersowa, trzecia właściwie 3-wersowa, ale ostatni wers zawiera tylko jedno, trzysylabowe słowo. Jest ono kluczowe w budowie *kaskady*, ponieważ obligatoryjnie występuje w jej obrębie dwa razy: na zakończenie pierwszego wersu, a potem powraca w postaci samodzielnego wersu na zakończenie całego utworu. Tworzy zatem klamrę spinającą cały wiersz, ale jednocześnie jest jakby słowem zawisłym na granicy pierwszego wersu, które przelewa się z nurtem *kaskady*, by wypłynąć samotnie na jej końcu.

<sup>26</sup> J. Żuławski: „Kaskada”. W: Idem: *Intermezzo. (Poezje)*. Kraków 1897, s. 17.

<sup>27</sup> M.S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 2. Lwów 1855, s. 329.

<sup>28</sup> *Słownik języka polskiego*. T. 2. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. Warszawa 1902, s. 288.

<sup>29</sup> M. Grzędzielska: *Kaskada...*, s. 152.

Wyeksponowane w ten sposób słowo pełni także funkcję nośnika tematycznego, staje się takim słowem-tematem. Jego usytuowanie na końcu pierwszego wersu i samodzielne wystąpienie w wersie ostatnim tworzy rodzaj osi konstrukcyjnej utworu, wokół której roztaczają się sensy tekstu. Najczęściej eksponowany wyraz pojawia się już w tytule, co dodatkowo, niejako potrójnie, akcentuje jego znaczenie. W wierszu „*Kaskada*” słowem-tematem pozostaje oczywiście tytułowa „*kaskada*”.

*Kaskada* ma zawsze stały, artificiozny, ściśle przestrzegany przez Żuławskiego układ wersyfikacyjny. Strofy zbudowane są z wersów o różnej długości, ale porządek ich występowania pozostaje niezmienny, identycznie powtarzany we wszystkich wierszach. Kolejność różnوزgłoskowych wersów można by przedstawić za pomocą następującego schematu, w którym cyfry oznaczają odpowiednią długość wersu:

|          |    |           |    |            |    |
|----------|----|-----------|----|------------|----|
| I strofa | 13 | II strofa | 10 | III strofa | 13 |
|          | 10 |           | 13 |            | 10 |
|          | 13 |           | 13 |            | 3  |
|          | 13 |           | 6  |            |    |
|          | 8  |           |    |            |    |
|          | 11 |           |    |            |    |
|          | 13 |           |    |            |    |
|          | 6  |           |    |            |    |

W obrębie każdej *kaskady* obowiązuje także stały schemat rymów, który ma następujący przebieg:

*abaabcac baab aba.*

Stały, konsekwentnie budowany dla całego utworu układ rymowy wyraźnie scala eufonicznie wewnętrzną architekturę wiersza. Kształtuje go przebieg osi konstrukcyjnej, którą wyraźnie wyznacza rym *a* pierwszego i ostatniego słowa-tematu. Dominacja żeńskiej postaci rymu *a*, który przeplata się nieustannie do samego końca tekstu, nadaje wyraźną instrumentacyjną spoistość. W „*Kaskadzie*” Żuławskiego przebieg rymu *a* jest następujący: *kaskada*, *blada*, *opowiada*, *stada*, *gada*, *upada*, *składa*, *kaskada*. Rym *b* w obowiązującej postaci męskiej stanowi wyraźną opozycję dla miękkiej formy żeńskiej: *wód*, *ród*, *nut*, *klód*, *lód*. Pierwsza strofa w końcowej części jako jedyna urozmaicona została rymem *c*, który na zasadzie kontrpunktu rozbija potoczysty nurt dwu przebiegów rymowych, od-

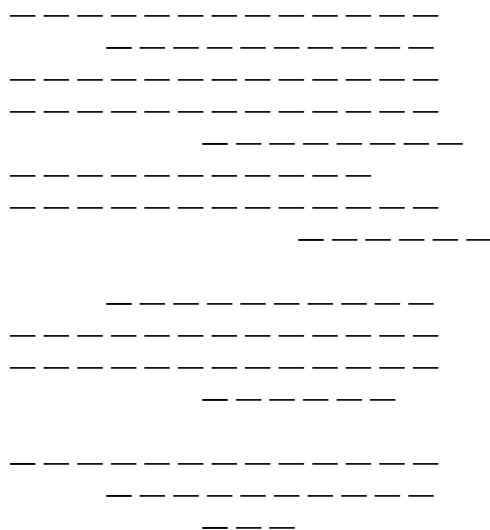
pryskując słowami: *żałujący, mrącej*. W pierwszej, najdłuższej strofie występuje także największe zróżnicowanie gwałtownych zmian metrycznych i rymowych, potem wiersz stopniowo się uspokaja, by nagle zakończyć się jednowyrazowym, trzyzgłoskowym wersem-słowem wprowadzającym finalne wyciszenie.

Być może w trakcie wielokrotnie podejmowanych górskich wypraw w ten właśnie sposób postrzegał Żuławski kaskady, z ich rytmem spadków i zmian, który postanowił przenieść w obręb hieroglificznie pojętej formy lirycznej. Wydaje się bowiem, że wciąż zmienny, rozbity na trzy części układ tekstu odtwarza kaskadowo opadający nurt wody, który w wierszu miał stać się nurtem myśli. Pierwsza strofa, najbardziej rozbudowana, wprowadzająca i przedstawiająca, jest zróżnicowana w przemyśleniach, kontrapunktowo rozkładająca napięcia, w końcowej części w nagłym przyspieszeniu zaskakująco odmienna. Strofa druga, podejmująca wyrażone wcześniej wątki, jest równie rozbudowana, lecz niespodziewanie w połowie przerywana. Strofa trzecia dąży do uspokojenia, sentencji zmierzającej do finalnego, wydzielonego w wersie pojedynczego słowa. *Kaskada* jest więc spiętrzeniem myśli, emocji, przeżyć pojawiających się na drodze życia, które warto było zapisać w hieroglificzną postać formy wiersza.

Zamysł stworzenia metryczno-kompozycyjnej formy utworu lirycznego potwierdza przede wszystkim sam wiersz „*Kaskada*”. Jak wspomniano, ma on charakter autotematyczny, a jego warstwa metatekstowa zawiera informacje o budowie konstrukcyjnej utworu. „*Kaskadę*” rozpoczyna niemal definicyjne przedstawienie: „Pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada, / leci, jak srebrne piany górskich wód!”. Zgodnie z informacją wiersza, początkowa strofa utworu ma mieć z założenia charakter opisowy bądź refleksyjny: „Pierwszym taktem zmieszanym, [...] / tajemnice wydarte głębinom opowiada, — / lub płacze”. Drugą ma cechować nagłe skrócenie: „zwrotka druga zaszumi — i z hukiem upada”. Ostatnia ma prowadzić do wyciszenia i zakończenia utworu: „Trzecia — już się nie skarży, lecz do snu się składa, / jak smutna, ścięta tchem zimowym w lód / kaskada”. Zaproponowana przez Żuławskiego liryczna forma gatunkowa była, jak widać, głęboko przemyślana i wewnętrznie precyzyjnie ukształtowana. Różne rozmiary wersów w strofach, widoczne już w pierwszym spojrzeniu na graficzny zapis wiersza, przygotowywały na dynamikę „kaskadowych” zmian oraz przeskoki tekstu, co dodatkowo wzmacniał podział utworu na trzy części.

Warto jeszcze zwrócić baczniejszą uwagę na graficzny zapis wiersza, konsekwentnie powtarzany w każdym utworze cyklu Z „*Ka-*

*skad*”. Zastosowany bowiem przez Żuławskiego, wspomniany już schemat różnej długości wersów w strofach, tworzący stały i powtarzany w każdym wierszu układ metryczno-kompozycyjny, nie wydaje się przypadkowy. Uporządkowany zapis krótszych wersów z zastosowanymi przez poetę wcięciami tekstu pozwala dostrzec w nim wizualną postać kaskady. Schematycznie można by formę gatunkową *kaskady* przedstawić następująco:



Trzy coraz głębsze wcięcia wersów w pierwszej i trzeciej strofie oraz dwa w drugiej przywodzą na myśl stopniowany kształt płynącej kaskady. Forma utworu kształtuje zmienny, skokowy bieg lektury, zgodny z artystycznym założeniem Żuławskiego, by powstała „pieśń w trzy spadki złamana, bystrych słów kaskada”. W trakcie czytania „*Kaskady*” powstaje wrażenie ruchu, zmienności, nagłego przyspieszania i spowalniania, przeskoku i urwania, a zarazem kontynuacji. A wszystko to przebiega na przestrzeni zaledwie piętnastu wersów, właściwie czternastu, z dodanym ostatnim słowem, prawie jak w sonetowej arytmetyce. Hieroglificzność formy została tu, jak się wydaje, doskonale uchwycona — wiersz w swej zmiennej dynamice przekształceń niejako odtwarza górski rytm spływającej po zboczu kaskady.

W cyklu *Z „Kaskad”* znajduje się także wiersz zatytułowany *Nad Aarą*. Rzekę Aarę, wzdłuż której niejednokrotnie przemierzał Żuławski alpejskie szlaki, wspominał w swoich szkicach reportażowych, m.in. w szkicu *Na Gemmi jesienią*, gdzie możemy przeczytać:

Pociągała mnie jazda w jesiennym słońcu przez Thuńskie i Brien-  
skie Jezioro, myślałem o Meiringen i drodze przez Grimsel śladami  
młodej, hucznej Aary na drugą stronę, aż do źródeł Rodanu [...].  
Miałem początkowo zamiar, przeszedłszy przez Gemmi, iść w górę  
doliną Wallis, a potem przez przełęcz Grimsel do Meiringen nad  
Aarę, okrążając w ten sposób berneńską wysoczyznę; ale zapach-  
niał mi znanadto z bliska ostry wiatr od lodowców i białe szczyty  
nad nimi<sup>30</sup>.

W wierszu *Nad Aarą* rzeka jest nie tylko przedmiotem plastycz-  
nego opisu, lecz także stała się symbolicznym świadkiem rozmyślań  
o życiu, przemijaniu i twórczości:

Cichy, mały kościółek nad brzegiem Aary —  
a wkoło kwiatów smętarnych woń;  
białe róże, goździki i lilij puchary  
do stóp krzyżom się chylą, — a mur z głazów stary  
tę kwietną trupów chroni błoń.  
Bluszcze mur stroją i patrzą tam na dół  
w rzeczne nurty — i dalej — w świat złoty i szary,  
w szumny życia padół.

Stoję, na krzyżu starym wsparłszy dłoń.  
Jakieś ciche wspomnienia i widma, czy mary,  
chodzą w świetle słonecznym, jak mgławce opary,  
marzeniem muszcząc skroń...

Marzę, dumam — nade mną szumią lip konary, —  
groby dokoła, — w dole szemrze toń  
Aary...<sup>31</sup>.

Forma wiersza *Nad Aarą* spełnia wszystkie wymogi gatunkowe  
*kaskady*: podział na trzy różnowersowe strofy, z zachowaniem po-  
rządku „kaskadowych” wcięć krótszych wersów, powtórzenie obo-  
wiązującego układu rymów żeńskich *a* (*Aary, puchary, stary, sza-  
ry, mary, opary, konary, Aary*), rymów męskich *b* (*woń, błoń, dłoń,  
skroń, toń*) oraz występującego w pierwszej strofie rymu *c* (*dół, pa-  
dół*). W pozycji klamrowej usytuowane zostało trzysylabowe, te-  
matyczne słowo utworu, *Aary*, które samotnie, w ostatnim wersie  
zamyka, całość tekstu.

<sup>30</sup> J. Żuławski: *Na Gemmi jesienią...*, s. 191, 194.

<sup>31</sup> J. Żuławski: *Nad Aarą*. W: Idem: *Intermezzo...*, s. 16.

Zgodnie z założeniem gatunkowej formy *kaskady*, jej pierwsza strofa „opowiada” i „płacze”. Tak jest w utworze *Nad Aarą*, gdzie kontemplacja miejsca — cmentarza z małym kościółkiem nad brzegiem rzeki Aary — prowadzi do „płaczu” nad losem człowieka. Wołoko rozpościera się „kwietna” „błóń” „trupów” i unosi się „woń” „kwiatów smętarnych”. To ciche, zapomniane i wymarłe miejsce wydaje się wygrozione od reszty przestrzeni brzegiem rzeki. W oddali daje się dostrzec „świat złoty i szary”.

W wierszu *Nad Aarą* przedstawiona w pierwszej strofie panoramiczna perspektywa, w strofie drugiej skupiona zostaje na doznaniach „ja” mówiącego: „Stoję, na krzyżu starym wsparłszy dłoń”. Moment położenia ręki na krzyżu, jak w romantyczno-ludowej fantastyce, budzi uśpiony świat przeszłości: „Jakieś ciche wspomnienia i widma, czy mary, / chodzą w świetle słonecznym, jak mgławce opary”. Widma i mary na swój typowo romantyczny sposób budzą wspomnienia, otumaniają duszę, zawłaszczają świadomość i podsycają nadzieję, „marzeniem muszcząc skroń”. Odpowiedzi na pytanie, jakie marzenia wlewały w duszę wędrowca-poety widma i mary, nie powinno się już oczekiwać, ponieważ, zgodnie z wymogiem *kaskady*, zwrotka druga „zaszumi — i z hukiem upada”.

Kończąca wiersz strofa trzecia „już się nie skarży, lecz do snu się składa”, jak czytamy w „*Kaskadzie*”. W *Nad Aarą* finalne wygłoszenie prowadzi do fazy refleksyjnej: „Marzę, dumam — nade mną szumią lip konary, — / groby dokoła”. Utwór kończą słowa: „[...] w dole szmerze toń / Aary”. Ostatnie wyakcentowane słowo wyprowadzone do finalnego wersu, tworzące wygłosową klamrę tekstu brzmi „Aary” — rzeka bowiem pozostaje dla tego wiersza kluczowym pojęciem. Pełni ona funkcję symbolicznego przedstawienia potoku życia, odzwierciedla wielowiekową, tłumną egzystencję społeczną przepływającą wraz z upływem czasu. „Rzeczne nurty”, które obserwuje wędrowiec z odległego brzegu, wpłatają się na koniec w „szumny życia padół”. Ale miejscem poety pozostaje przestrzeń cmentarnego odosobnienia, gdzie marzy i duma, wskrzeszając wspomnienia przeszłości. Przebywając tam, wsłuchuje się w szum opiekuńczej lipy, odwiecznego drzewa poetów. Napotkana w trakcie wędrówki „kwietna trupów [...] błóń” okazała się więc poszukiwaną krainą Elizjum, obszarem *locus amoenus*<sup>32</sup>. Niedaleko „szmerze toń Aary” i toczy się nurt życia, ale poeta wybiera ustroenie przy brzegu rzeki w otoczeniu grobów, gdzie „szumią lip kona-

<sup>32</sup> E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 197—200.

ry” i roztacza się dogodna aura, by rozwijać twórczość w bliskości minionej tradycji.

Nietrudno wskazać tę część tradycji, która w wierszu *Nad Aarą* otoczona jest pieczołowitą troską. Wystarczy przypomnieć fragment poematu Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii*, w którym romantyczny poeta zarysowuje następujący krajobraz:

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,  
Gdzie Aar wody błękitnymi spada.  
Pozwól tam spójrzyć zawróconej głowie.  
Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?  
Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza,  
Nic ją nie zburzy i nic ją nie zmiesza<sup>33</sup>.

W trakcie czytania tego fragmentu utworu *W Szwajcarii* rodzi się przypuszczenie, że Żuławski przemierzał alpejskie szlaki, mając zawsze w plecaku edycję poematów Słowackiego.

Tonacja *kaskady* Żuławskiego zatytułowanej *Nad Aarą* dobrze oddaje nastrój liryki tego poety, przepojonej nutą melancholii i rezygnacji. Andrzej Z. Makowiecki pisał, że twórczość autora *Intermezzo* to poezja „o klęsce złudzeń, o świadomości ulotności ludzkiego życia, marności ludzkich zmagających z przeznaczeniem”<sup>34</sup>. W wierszu *Nad Aarą* symbolicznym wyrazem tych przeświadczeń staje się rzeka, która nieustannie przepływa obok, mimo; jej szumny bieg toczy się własnym nurtem, niezmiennie i odwiecznie.

Zapewne nigdy nie dowiemy się, co sprawiło, że Żuławski ostatecznie wyrzekł się gatunku *kaskady* i skazał go na zapomnienie. Być może młodzieńczy gest stworzenia własnej formy lirycznej po latach wydał mu się nazbyt zuchwały i niepokorny wobec nieprzebranych pokładów literackiej tradycji. Faktem pozostaje, że wydany w 1908 roku zbiór *Poezji Żuławskiego*, przygotowywany przez samego autora, obejmujący cztery tomy utworów lirycznych, pomija w całości cykl *Z „Kaskad”*. W *Liście do Wydawcy*, którego obszerny fragment pozwolił sobie zacytować, Żuławski pisał następująco:

Kochany Panie Alfredzie,  
oto więc staje się według Pańskiego życzenia. Zbiorowe wydanie poezji przygotowałem i posyłam Panu rękopis do druku. Wahałem się, gdy Pan przed paru miesiącami zwrócił się do mnie z tą propo-

<sup>33</sup> J. Słowacki: *W Szwajcarii*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1949, s. 292.

<sup>34</sup> A.Z. Makowiecki: *Wstęp...*, s. 14.



zycją [...], ale ostatecznie — może Pan ma słuszość. Ta działalność moja pisarska, której wyrazem są właśnie oddane Panu dziś do ponownego wydania poezje, jest dla mnie już czemś tak zamkniętym i — mimo niewielki przedział czasu — odległym, że wątpię, abym do tych ksiąg miał kiedykolwiek jeszcze coś do dorzucenia... Może więc rzeczywiście nie jest przedwczesne to „zbiorowe wydanie”.

Kłopot natomiast miałem wielki z wyborem i układem treści. Dzisiaj — po czternastu latach, tak inaczej na wiele rzeczy patrzę, niż wówczas, gdy jako dwudziestoletni chłopak pierwszy tom swych poezji do druku przygotowywał, że trudno mi sądzić i oceniać te wiersze z dzisiejszego swego stanowiska i wedle dzisiejszych wymagań swoich. Usunąłem więc z pierwszych wydań tylko to, co mi się wydało stanowczo i nieuleczalnie lichem, a resztę pozostawiam wszystko tak, jak było... Nadto dodałem wiele rzeczy, dawniej pisanych, których — nie wiem nawet sam, dlaczego — do wydawanych wówczas tomów nie włączyłem, chociaż ciekawsze są może od tego, co właśnie ogłaszałem. [...]

Kończę: można drukować.

Przy sposobności piękne pozdrowienia Panu przesyłam.

J.Ż.

W Rzymie, w lutym 1908<sup>35</sup>.

Współczesna edycja *Wierszy Żuławskiego* przygotowana w wyborze Andrzeja Z. Makowieckiego (wydana przez PIW w 1982 roku) oparta została na tomach *Poezji*, pomijając ostatecznie zapomniany cykl Z „*Kaskad*”.

Możemy już tylko zadawać sobie pytanie, na które nigdy nie otrzymamy odpowiedzi: czy podjęta kiedyś podróż wzdłuż brzegów rzeki Aary doprowadziła Żuławskiego do miejsca spiętrzonych myśli, dociekań i odczuć, wewnętrznych przeżyć błogiej, twórczej samotności, które domagały się, by wpisał je w hieroglificzną formę *kaskady*?

---

<sup>35</sup> J. Żuławski: *List do Wydawcy (zamiast przedmowy)*. W: Idem: *Poezje*. T. 1. Lwów 1908, s. V—VI.